

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 7.08

### АНАЛИЗ МУЗЫКИ ЛИРИЧЕСКИХ СЦЕН БАЛЕТА «БАБЕК» АКШИНА АЛИЗАДЕ

*Л. Д. Гусейнли*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Бакинская академия хореографии, ул. Р. Бейбутова 75, г. Баку, Азербайджан AZ1014.

Статья посвящена исследованию музыкального стиля композитора Акшина Ализаде на примере балета «Бабек». Выявляется специфика выразительных средств лирики балета, доказывается органическое единство музыки балета со стилевой системой А. Ализаде, предлагается результат анализа лирических сцен балета «Бабек».

**Ключевые слова:** балет, музыка, стиль, композитор

### ANALYSIS OF THE LYRICAL SCENES IN AKSHIN ALIZADEH'S BALLET *BABEK*

*Lala D. Huseynli*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Baku Academy of Choreography, 75, Rashid Behbudov St., Baku city, AZ1014.

The article is devoted to the study of the musical style of the composer Akshin Alizade on the example of the ballet *Babek*. The specificity of expressive means of the ballet lyrics is revealed. The organic unity of the music of the ballet with A. Alizadeh's style system is proved and the result of the analysis of the lyric scenes of the ballet *Babek* is proposed.

**Keywords:** ballet, music, style, composer

Музыка обладает исключительными возможностями в передаче душевных переживаний человека, передаче разнообразного спектра лирических эмоций и психологических состояний. По словам В. Медушевского, музыка способна «не просто описать ситуацию чувства, но как бы „изнутри“ воспроизвести его» [1, с. 21]. «Лирическое» в музыке — это своеобразный мир, связанный с отражением чувств, настроений и переживаний героев произведения. Лирическое мировосприятие нашло отражение в стилевых особенностях музыки азербайджанских композиторов, прежде всего, в индивидуализации мелодической линии, насыщении ее национальными интонациями, дифференцировании голосов фактуры, в особенностях динамического развития и средств формообразования.

В лирических страницах балетов Акшина Ализаде («Бабек» и «Вальс надежды») ярко проявляются свойственные композитору черты стиля. А. Тагизаде пишет, что лирике А. Ализаде присущи «особая чистота и возвышенность, мечтательная созерцательность, хрупкость, иногда недосказанность, горечь» [2, с. 115]. Лирическое в музыке композитора, по словам ученого, является олицетворением красоты, поэзии и духовности. Любовь Бабека и Перишад в балете «Бабек», Сельминаз и Эльмурада в балете «Вальс надежды» проходит путь от мечты, надежды до страданий и душевной драмы.

Балет «Бабек» — это первое сценическое произведение А. Ализаде, над которым он работал многие годы. Сюжет балета, навеянный образами трагедии И. Сельвинского, повествует о народно-освободительной борьбе азербайджанского народа под предводительством Бабека против арабского халифата. А. Ализаде создал первый азербайджанский балет на историческую тему, который продолжил традиции героических балетов Б. Асафьева («Пламя Парижа»), Р. Глиэра («Красный цветок»), Ю. Крейна («Лауренсия»).

«Бабек» был поставлен в 1986 году коллективом Академического театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова<sup>1</sup>. Создавая сценарий, авторы либретто Рафига Ахундова и Максуд Мамедов совместили в нем линию героической борьбы народа против иноземных захватчиков с лирической линией любви главного героя. Любовь Бабека к Перишад столь же сильна, как любовь к родине. Лирическая сфера балета оказывается подчиненной центральной драматической теме, оттеняя ее своим возвышенным звучанием.

Главные герои имеют в каждом действии развернутые дуэтные сцены, которые служат развитию их взаимоотношений. Первая сцена «У огня» представляет нежную встречу влюбленных, во второй сцене («Любовь Перишад и Бабека») демонстрируется восторженное упоение счастьем, третья сцена («Прощание Бабека с Перишад») пронизана предчувствием драматической развязки. Композитор стремится раскрыть во всей полноте внутренний мир героев (вначале — трепетно-лирических, а затем трагических). Музыкаль-

ное развитие отличается логичностью и стройностью, достигая кульминации в финальной сцене.

Первая сцена «У огня» отличается тонкой поэтичностью и задушевностью лирического переживания (см.: рис.1)

The image shows a page of a musical score for the scene «У огня» (At the Fire). The score is written in G major and 3/4 time. It features a horn part with dynamics like *pp*, *p dolce*, and *legato*, and a string part with *con sord.* and *mp* markings. The title «У огня» is written in a stylized cursive font at the top. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Рис. 1. Сцена «У огня» (д. I, сц. 1)

Своим плавным течением, спокойствием, внутренней чистотой этот номер балета приближается к образцам возвышенной лирики А. Ализаде. Здесь наиболее выразительна мелодия гобоя, а оркестр выполняет функцию со-

провождения. Хрупкая и утонченная тема характеризуется интонационно-гибкими ходами, своеобразным ритмом, «ломающим» метр настойчивыми синкопами.

В характере лирических тем А. Ализаде появилось существенно новое: на смену широкой напевности пришла выразительность кратких «говорящих» интонаций, отмеченных возросшей экспрессией. А. Тагизаде пишет: «Строительными единицами мелоса композитора являются микроинтонации, в основе которых простейшие интервалы — секунды, терции, кварты. Эти микроинтонации либо вливаются в темы небольшого диапазона, либо сами играют роль тем, субмотивов» [2, с. 121]. Мелодические формулы в музыке А. Ализаде складываются из микроинтонаций простейших интервалов, которые многократно повторяются и варьируются. Их универсализм заключается в том, что они органически связаны с национальной ладовой системой и ее типическими попевками.

Важную роль в процессе мелодического развития в первой сцене играет кварто-квинтовая интонация лада «Раст» с тоникой — звуком *соль*. Квинтовый тон начинает многие песни лада «Раст» и часто служит отправной точкой для развертывания напева. Более высокие ступени звукоряда воспринимаются слухом, как более «светлые», и, соответственно, подобное начало придает теме определенную эмоциональную окраску. Отметим, что А. Ализаде привержен к использованию светлых по эмоциональной окраске ладов, среди которых выделяется своим мажорным характером лад «Раст».

Главным среди общелирических средств выразительности является прием опевания, потому как «противоречащие общему движению интонации или шаги мелодии способствуют ее внутренней напряженности» [3, с. 12]. Опевание признается ведущим принципом интонационного развития в азербайджанской музыке; выступает в качестве фактора высшего порядка и подчиняет своим закономерностям характерные для национального мелоса формулы. «Хорошо известно, что азербайджанское ладовое интонирование — сложная система, организующим центром которой является главный устой — тоника. Особым образом централизована и мелодика: отдельные звуки и целые попевки группируются вокруг мелодических устоев, приобретающих в тот или иной момент стержневое значение. Ведущим принципом в процессе такой централизации становится принцип опевания», — подчеркивает И. Абезгауз [3, с. 15].

В мелодии первого дуэта Бабека и Перишад образуется особый вид опевания, который В. Цуккерман называет «опеванием пространства» или «опеванием интервала». Этот вид опевания представляет собой «сочетание более или менее широких восходящих и нисходящих шагов, оставляющих незаполненное и как бы опетое крайними звуками пространство... Опеванию тако-

го типа свойственны широта звучания, покой» [4, с. 18]. В нашем примере квинта *ре-ля*, опетая близлежащими звуками, становится стержневой лейт-интонацией номера, приобретая ведущее значение для мелодического развития. Интонационная семантика звука *ля* полностью сохраняет свою важность как разрядка напряжения, и как линейный центр (даже в случае метрического сдвига на слабую долю такта). В результате, метрически ослабленный опеваемый звук и его окружение подвергаются воздействию эмоционального наполнения, что имеет большое значение в музыке лирического содержания.

До цифры 2 мелодическая линия концентрируется на опевании двух двух-опорной интонации, каждый из тонов которой становится своеобразной «микротоникой». В этом фрагменте показательны способы подачи мелодических устоев, отличающиеся в каждом случае неповторимым обликом. Причем, как правило, опевания диатоничны и дифференцируются в соответствии с типом взаимодействия центрального тона с близлежащими звуками. Наиболее часто композитор использует вид «предъёмного опевания», который принадлежит к существенным признакам национального мелоса. Смысл его определяется тем, что опорный звук каждого звена подготавливается в опевающей формуле предыдущего мотива. Однонаправленное опевание ступенью снизу, асимметричное окружение, сочетание скачков с секундовыми ходами — все это содействует развитию лирической эмоции. Краткость интонационных ячеек сочетается с их волновой природой. При этом частое большое секундовое ниспадание *си-ля*, завершающее почти каждый этап мелодического движения, семантически коррелируется интонацией «вздоха». Все эти качества характеризуют выразительные средства лирики.

Насыщенность интонаций определяет возможность их сочетаемости. Мелодия то удаляется от основного квартового тезиса, то вновь возвращается к нему, и с этим связана ее внутренняя активность и целеустремленность. Вокальная природа темы выступает в синтезе с инструментальностью, проявляясь в непрерывности развития и применении гаммообразных фигураций шестнадцатыми длительностями. Тонкий лиризм образа подчеркнут гармонизацией — выдержанными педалями в басах и секундовыми «гроздьями», словно повисающими в средних голосах музыкальной ткани. Большое значение здесь имеют и тембровые эффекты, образованные сочетанием мелодии и ее «окружения». Камерный и «тихий» вначале, образ со временем активизируется и насыщается импровизационными пассажами.

Дуэт «У Огня» написан в трехчастной форме с развивающей серединой: *А В А1*. С цифры 2 начинается средняя часть, построенная на развитии квартовой лейтформулы. Драматизация образа осуществляется, в первую очередь, методом мотивно-тематической работы и ладового переинтонирования. Происходит плавное смещение в сферу лада «Баяты-Шираз» с тоникой *соль*.

Выразительные мугамные интонации мелодии вскрывают эмоциональный подтекст основного образа. «Чаще всего мугамная монодия предстает в тематизме произведений композитора в концентрированном виде, используя в виде упрощенных до значения символов ладовых каденций», — пишет А. Тагизаде [2, с. 124].

Основу интонирования составляет типологически значимая каденция лада, а именно: опевание тоники в диапазоне уменьшенной кварты, образованной звуками верхней медианты и нижним вводным тоном. Напевность мотива достигается плавным голосоведением, первоначально не знающим ни одного скачка. Опевание среднего звука — верхнего вводного тона тоники — также способствует кантиленности и выразительной концентрации мотива. Вместе с тем, определенное соперничество двух мелодических тонов создает дополнительный стимул для эмоционального наполнения и развития музыкального образа. Небольшой, но достаточный для ощущения подъема разбег подготавливает наступление репризы.

С цифры 3 начинается динамическая реприза дуэта Бабека и Перишад, которая строится на постепенном затухании звучности. Выразительный эффект этого раздела создается тембровой и фактурной перекраской материала. Основная тема звучит у флейты пикколо в высоком регистре; фон сопровождения образуют фигурации в партии челесты, арфы и струнных инструментов на басовой педали *соль-до*. Перенос всего музыкального текста на октаву выше в сочетании с прозрачностью оркестрового звучания придает музыке особую трепетность и возвышенность.

Поэтична и вдохновенна вторая дуэтная сцена главных героев («Любовь Бабека и Перишад») (см.: рис. 2).

Между двумя лирическими сценами ярко ощущается интонационно-тематическая и эмоциональная связь. «Любовь Бабека и Перишад» строится на тематическом комплексе первого дуэта, который превращается здесь в эмоциональный гимн любви. Музыка проникнута глубоким и искренним чувством. Она выражает высший расцвет человеческой личности в стремлении к идеалу. Композиционная идея темы любви заключается в постепенном развитии и укрупнении лирического образа, его медленном разворачивании и последовательном росте. Происходит обогащение диапазона темы, регистровое расширение оркестровыми средствами и, соответствующее лирической семантике, ладовое движение. Проведение темы любви в этой сцене становится генеральной кульминацией лирической линии в балете и звучит как гимн жизни и счастью. Вырастая из квартового «зерна», вдохновенная мелодия постепенно растет, «расцветает», устремляясь к кульминации, в качестве которой выступает реприза основной темы.

Уже при первом своем проведении тема любви звучит в терцовом изложе-

Рис. 2. Сцена «Любовь Перишад и Бабека» (д. I, сц. 2)

нии на фоне выдержанной линии баса и средних голосов. Настойчиво возвращается мелодия к исходному уровню, отдельные интонации закрепляются многократными вариантными повторами. Гармония является резонатором мелодии, обогащая ее фоническими призвуками кластеров, то «обнаженными», то едва уловимыми. Функциональные тяготения в последовании созвучий завуалированы, а их смена подчинена логике голосоведения. Несколькими тонкими штрихами композитор придал знакомому образу новый оттенок, углубляя лирическую экспрессию образа и способствуя его драматизации.

А. Шнитке различает два типа композиторов-новаторов. Первые дерзко

отвергают привычные нормы, вторые, не претендуя на внешнюю новизну, всячески подчеркивают в своей музыке связь с традициями. Музыка авторов второго типа отличает «уравновешенность формы, экономия гармонических и тембровых средств, эмоциональная сдержанность». Ей присуще «какое-то неясное обаяние глубины»; «поиски направлены в сторону более тонких компонентов музыки: силы выражения, искусной тематической работы, пластичности формы» [5, с. 16]. Именно к такому типу композиторов-новаторов относится А. Ализаде, сохраняющий преемственные связи с народным искусством и традициями предшественников.

Сжатость изложения, стремление ограничиться минимально необходимыми средствами — это одна из основных черт музыкального стиля А. Ализаде. Пространное изложение музыкальной мысли в творчестве азербайджанского композитора уступает место последовательной разработке краткого исходного тезиса. Смысл становления формы у него заключается в непрерывной смене разнообразных вариантов главной мысли. Здесь сказывается связь с принципами мугамного мышления, которые воздействуют на творчество А. Ализаде, не только на уровне тематического, но и композиционно-драматургического плана. Форма А. Ализаде одновременно как традиционна, также, и новаторски оригинальна. Повторяя схему трехчастности, она насыщена цепью непрерывных вариаций исходной группы мотивов. В конечном счете рождается особое единство, внутренняя сущность которого далека от классического принципа и обращена к национальным истокам.

Подобная трактовка формы ярко выражена во втором дуэте Бабека и Перишад, где наиболее важна непредвиденность поворотов развития и его ограничение исходным тематическим комплексом любви. В конечном итоге форма дуэта имеет следующий вид:  $A B C A1 B1 C1 A2 B2 A3$ .

Если воспользоваться терминологией В. Цуккермана, то можно определить форму второго дуэта как прогрессирующую трехчастную. Эта форма движется от простой структуре к сложной. Она также предполагает укрупнение репризы, на которую приходится генеральная кульминация композиции. Широта лирического диапазона запечатлена в контрастах душевных переживаний, которым соответствуют контрасты средств выразительности во втором дуэте героев. Звукоряду света и радости, спокойствия и мирной мечты отвечает лад *соль*-«Раст»; «теплому» тембру струнных и высоких деревянно-духовых инструментов противостоит расширенная минорная сфера лада *соль* «Баяты-Шираз», звучание низких тембров фагота, тромбона, виолончелей и контрабасов. Углубленная разработка выразительных возможностей минорной сферы содействует экспрессивному накалу чувств и предвещает трагический финал балета. Благодаря умело проведенным реминисценциям тематизма из сцены «У огня» второй дуэт воспринимается как дальнейшее

развитие лирической линии сюжета.

На первый план в сцене «Любовь Бабека и Перишад» выдвигается непрерывность развертывания эмоции. Течение мысли, наподобие струящегося потока, здесь сменяется динамическим нарастанием, напряженным эмоциональным развитием. Основной пафос этой сцены заключается в тонкой фиксации различных душевных состояний. Как известно, широкое напряженное развертывание эмоции чаще всего опирается на постоянное обновление мелодии без возвращения пройденных этапов. Однако в рассматриваемом примере безостановочная повторность тематических фрагментов приводит не к статичной, но движущейся и активно развивающейся форме. Напомним слова А. Тагизаде: «Композитор мыслит крупными пластами, целостными динамическими волнами, не исключая сложности, тонкости внутреннего строения: ритмического, интонационно-ладового, тембрового» [2, с. 129]. Исследователь обращает внимание на то, что А. Ализаде предпочитает не разработочное и полифоническое развитие, но простую варьированную повторность. Для всех элементов музыкального ткани композитора характерно «ступенчатое варьированное развитие, касающееся не столько мелодии, сколько фактуры, ритма, инструментовки» [2, с. 130].

Драматургия дуэтной сцены построена на сопоставлении тематического комплекса любви и нового драматического раздела (*a tempo*).

Перенос мелодии в нижний регистр и учащение ритмической пульсации коррелирует с драматизмом ситуации. Повышенная ладоинтонационная экспрессивность небольших тематических ячеек создает динамику развития мелодической линии в целом. Подобный способ развития горизонтали, постепенно вырастающей из первоначального зерна, близок мугамной импровизации. Основу мелодического развития составляет вариантное опевание двух устоев лада «Баяты-Шираз» — верхней кварты и квинты тоники звука *соль*. Настойчивое утверждение и обострение одних и тех же эмоционально-насыщенных интонаций способствует нагнетанию напряжения. Композитор мастерски использует всю силу непосредственного воздействия элементарных ритмических импульсов, смещая опорный тон на слабую долю такта, активизируя зерно приемом ритмического дробления и пунктирования. При этом общая линия развертывания музыкального материала очень логична: опевание временных устоев лада сменяется секвенцированием кратких нисходящих звеньев, направленных вниз к его тонике.

Искренность интонаций темы любви перерастает, по мере развития, в эмоциональность чувства, достигающего своей кульминации на заключительном этапе формы (*meno mosso, molto espressivo*). Обогащенная выразительными оркестровыми и гармоническими деталями, мелодия достигает масштабов одухотворенного лирико-драматического повествования. Драматургия мо-

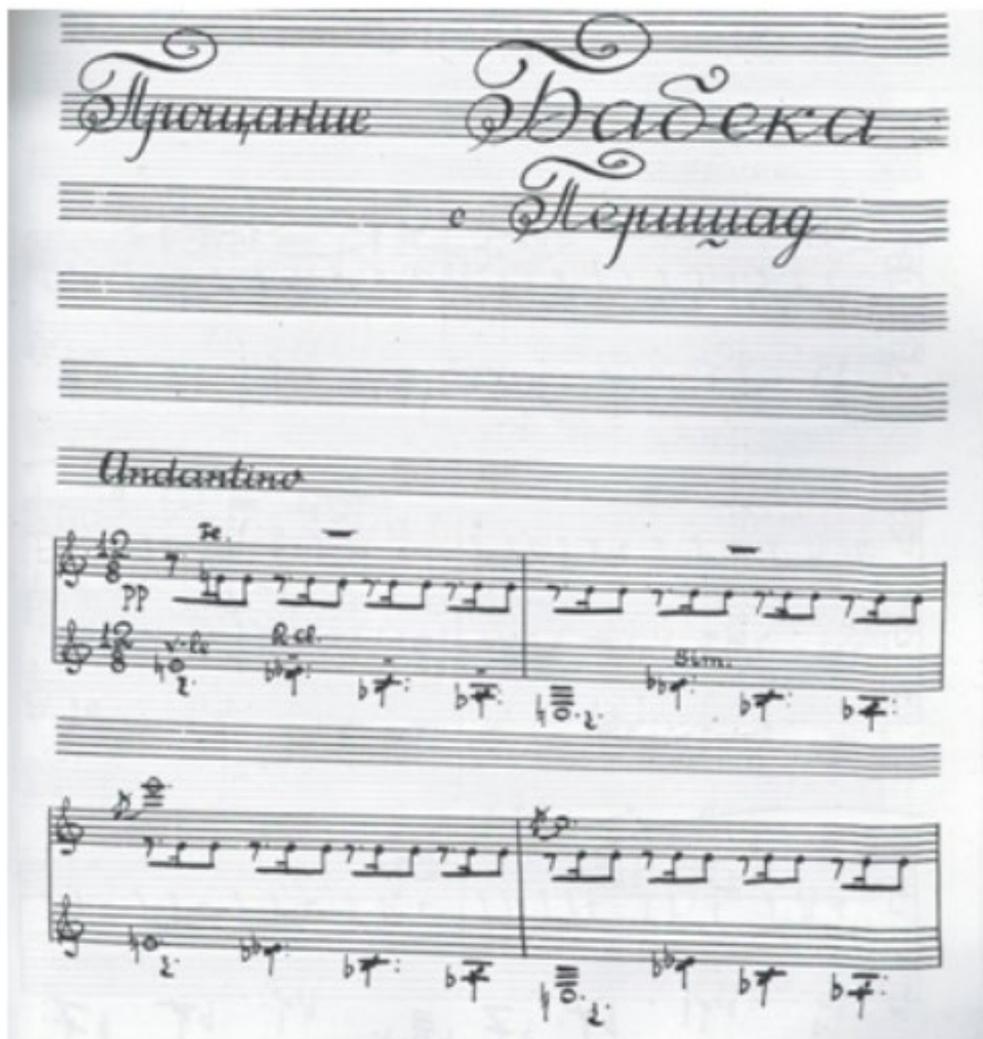


Рис. 3. Сцена «Прощание Бабека и Перишад» (д. II, сц.1)

тивного развития, имеющая ярко выраженную национальную природу, обуславливает цельность и непрерывность мелодии, несмотря на ее строение из сравнительно небольших, ясно отделенных друг от друга звеньев.

Важным этапом развития лирической драмы героев является третья дуэтная сцена во втором действии – «Прощание Бабека и Перишад» (см.: рис. 3):

Тематическая ткань дуэта насыщена остро-импульсивными интонациями, оstinатными линиями. Звуковой план номера распадается на три тематических пласта: оstinатный ритмический фон, секундовые «гроздья», наслаивающиеся на выдержанный звук «е», и краткие мотивы-возгласы деревянно-духовых инструментов. Развитие направлено в сторону все большей его

драматизации, тематизм сцены во многом определяется динамикой различных типов музыкального движения. В этом свободном звуковом становлении формы запечатлены различные оттенки настроения — от задумчиво-созерцательного до взволнованно-экспрессивного.

На неустойчивом звуковом фоне в партии гобоя и флейты звучат отдельные мотивы, выражающие различные оттенки душевного волнения. Старательно, с нарастающей экспрессией гобой интонирует мотив тревоги, который строится по звукам уменьшенного септаккорда. Само интонационное строение мотива несет в себе внутреннюю остроту, обусловленную хроматическим «сползанием» терции *соль-диез* — *си*, *соль* — *си-бемоль*.

Солирующей флейте поручается проникновенное лирическое высказывание, вызывающее воспоминания о возвышенном чувстве главных героев. Ее мелодия звучит с цифры 2: короткая попевка в объеме одного такта построена на асимметричном опевании квинтового тона лада *до* — «Раст».

Композитор словно любит прозрачную графичность фактуры, создавая эффект народного инструментального наигрыша. А. Ализаде филигранно отточенными штрихами вписывает в свою мелодику фольклорные интонации. Здесь свою роль играют также использованные композитором приемы орнаментации отдельных звуков. Несмотря на кажущуюся тональную неопределенность этой музыки, звук *соль* играет в ней роль временного устоя. По словам А. Тагизаде, наслоения тянущихся звуков и созвучий, мелодизированных фиоритурами в других голосах музыкальной ткани, представляет собой мугамную монодию, преобразующуюся в «звуковое поле», в котором тембровый, ритмический и фактурный тематизм взаимодействуют с мелодикой [2, с. 132].

Из сказанного следует, что в арсенале композитора Акшина Ализаде находятся средства, которые подчеркивают специфику национального интонирования и усиливают выразительные средства лирики в балете «Бабек».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса // Советская музыка. 1973. № 8. С. 20-29.
2. Тагизаде А. Акшин Ализаде. Баку: Ишыг, 1986. 136 с.
3. Абезгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. М.: Сов. композитор, 1987. 232 с.
4. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 244 с.
5. Шнитке А. Навстречу слушателю // Советская музыка, 1962. № 1. С. 16-20.

REFERENCES

1. *Medushevskij V.* К проблеме семантического синтаксиса // *Sovetskaya muzyka*. 1973. № 8. S. 20-29.
2. *Tagizade A. Akshin Alizade.* Baku: Ishyg, 1986. 136 s.
3. *Abezgauz I.* Опера «Kerogly» Uzeira Gadzhibekova. М.: Sov. kompozitor, 1987. 232 s.
4. *Tsukkerman V.* Vyrizitel'nye sredstva liriki CHajkovskogo. М.: Muzyka, 1971. 244 s.
5. *Shnitke A.* Navstrechu slushatelyu // *Sovetskaya muzyka*, 1962. № 1. S. 16-20.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. Д. Гусейнли – аспирант; l.d.hadjieva@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lala D. Huseynli – Postgraduate student, l.d.hadjieva@gmail.com